



**Universitat de Lleida**

Document downloaded from:

<http://hdl.handle.net/10459.1/70714>

The final publication is available at:

<https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-1791-7.p.0129>

Copyright

(c) Classiques Garnier, 2013

## A propos de *Au lit de mort* de Marie Dumas

Àngels Santa  
Carme Figuerola  
Universitat de Lleida

### LA MULTIPLICITE DU JE

Composer des fictions portant sur l'analyse des sentiments et, de surplus, sur les conduites plus ou moins déréglées que les passions pouvaient entraîner était devenu naturel chez les écrivains du XIXe siècle. Dans *Au lit de mort* Marie Dumas n'y échappe pas et reprend certains poncifs de l'époque. Or, que l'on ne se méprenne point à l'égard de cette entreprise car l'œuvre signalée est loin de tracer une histoire ingénue de même qu'elle n'est pas un récit à facture rudimentaire. Rien que par la forme, sous une apparente simplicité, sont convoqués plusieurs enjeux de l'écriture. A commencer par celui de l'autofiction, terme autrefois inauguré par Serge Doubrovsky<sup>1</sup> mais dont la définition continue à présenter dès nos jours quelques ambiguïtés, peut-être parce que, à en croire Sébastien Hubier, il ne serait qu'une « variante matoise de l'autobiographie, ne serait jamais qu'un genre indécis, hybride, conjointement fictionnel et autoréférentiel »<sup>2</sup>. C'est en vertu du titre que le lecteur de Marie Dumas est amené à caser le texte dans une telle catégorie au détriment de la modalité autobiographique : s'il est vrai qu'il y a identité du narrateur et du héros du récit, si l'on constate de surcroît une prédominance de la narration, si le texte met en évidence le sens d'une expérience vitale, critères que Philippe Lejeune attribue à ce type de composition<sup>3</sup>, il n'est pas moins certain que c'est par la manière de désigner le discours –le paratexte à l'appui- que le récepteur comprend qu'il n'est point question de mémoires, ni d'autres écrits autobiographiques. Ce premier constat ne lui évite pourtant pas de s'introduire dans le domaine de l'écriture à la première personne, à l'emploi complexe du *je* sur lequel nous serons forcés de revenir.

---

<sup>1</sup> Serge Doubrovsky, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 68.

<sup>2</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 122

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

La structure devient plus alambiquée par le fait d'associer à ce format celui du roman épistolaire puisque le discours se présente comme une unique lettre de Marie Dumas adressée à son père afin de lui apprendre la triste nouvelle du décès du comte de Theïx. Pour la bonne forme la lettre compte même avec un *post-scriptum* où l'émetteur consigne des détails en principe oubliés sur la destinée des héritiers du comte. A partir de cette disposition de la structure, plusieurs narrataires coexistent : tout d'abord, d'un point de vue extradiégétique, serait visé le lecteur alors qu'au cœur du discours, Alexandre Dumas est aussi légitimé comme récepteur. S'agirait-il donc d'un franc faire-part ? À notre avis la volonté de la romancière dépasse ce but depuis l'*incipit* au moment où elle affirme « je vais te raconter une sombre histoire »<sup>4</sup>, ce qui laisse entrevoir dès cet instant qu'il sera aussi question d'un autre protagoniste. Marie semble ainsi d'autant plus s'effacer que son prénom et en conséquence, sa portée référentielle sont différés de huit pages. Il se pourrait que ce *je* narrant reste le simple rapporteur de l'histoire suivante conforme à ce qu'exige la vraisemblance puisque, le titre l'indique et le premier paragraphe le réaffirme, il s'agit d'évoquer les dernières heures du parcours vital du défunt. Mais lorsque le lecteur fait le bilan des pages qu'il tient entre ses mains le profil du comte reste celui d'un héros subsidiaire pour mieux mettre en valeur celle à laquelle il s'adresse, Marie. Par ce biais une césure s'opère entre les premiers cinq chapitres constituant une longue introduction portée sur les moments précédant le trépas du comte et les douze chapitres suivants où de manière rétrospective ce personnage livre le récit de son passé. Ceci est présenté comme le principe causatif qui justifierait l'aboutissement présent, temps auquel on revient dès la fin du dix-huitième chapitre juste pour laisser place à la conclusion finale. Par cet effet d'emboîtement d'histoires narrées l'auteure devient, à son tour, narrataire. Si l'ensemble de la composition lui accorde le rôle principal c'est à la fois par le poids référentiel que son existence comporte, par le fait que elle détient la capacité de présenter d'autres histoires secondaires telles que celle de Suzanne et parce que ce fantastique qui plane sur le parcours de Theïx, loin de lui rester exclusif est aussi

---

<sup>4</sup> Marie Alexandre Dumas, *Au lit de mort*, Paris, Michel Lévy frères, 1867, p. 1. Ce texte est pris comme édition de référence. Sauf mention contraire, nous y renvoyons dans le corps du texte par la simple indication de la page entre parenthèses.

l'apanage de la narratrice qui en participe aussi bien au dénouement qu'au début de l'intrigue, avant donc d'en être contagée par l'expérience du comte.

Au-delà des critères formels, la supériorité de Marie tiendrait en quelque sorte au partage manichéen qui organise les êtres intervenant dans l'intrigue et à partir duquel elle constitue la présence du Bien. Que ce soit par l'allusion saillante de son prénom, que ce soit par les connotations de pureté manifestes même dans la parure qu'elle adopte pour assister à l'aveu du moribond : « je vous arrive toute blanche, escortée des prières de mes petites religieuses et parfumée des lis de la sainte Vierge » (93), sans oublier la générosité dont elle fait preuve et à l'égard du comte et de la jeune Suzanne, tout converge pour désigner chez Marie un esprit angélique<sup>5</sup> nettement opposé à celui de l'autre femme qui peuple le récit du comte, la baronne de Nérondes, incarnant le type de la femme fatale. En vertu de cette autorité morale il revient donc à la première, au détriment des autorités religieuses concernées au point de porter plainte contre son chef supérieur le Saint-Père, d'accorder à André de Theix ce qui lui a été refusé à plusieurs reprises de son vivant, à savoir, le pardon nécessaire au repos éternel. À la fois Marie lui concède la gloire terrienne en répondant à la volonté exprimée par le malade de présenter en exergue son cas pour que le tout-puissant Dumas père en « tire[...] des enseignements précieux » (95). La déchéance du comte se présente aussi comme une preuve de la magnanimité de l'écrivain que sa fille tend à souligner lorsqu'elle rappelle l'écart en avis politique qui séparait Dumas de Theix (303). Vie et fiction se rejoignent une fois de plus de manière à concevoir cette deuxième en termes de *miroir* à l'instar de ce qu'avait fait Stendhal.

Marie, la narrataire-narratrice, agit en démiurge capable d'instaurer l'ordre parmi le chaos représenté par le comte. Il lui revient ainsi de semer le texte d'indices utiles pour associer le lecteur à l'aventure racontée : pour n'en citer que deux exemples, le porte-monnaie offert par Mme de Morcens, la réflexion sur la richesse qu'il déclenche laissent pressentir l'indigence du malade depuis le début de l'intrigue; le soin avec lequel elle rapporte l'épisode où le jeune hussard marque l'épée utilisée par Raoul dans le duel dont il est issu gagnant fait présager l'importance de cet élément dans le déroulement de son histoire. Les parallélismes contribuent aussi à façonner le message

---

<sup>5</sup> Le terme "mon petit ange"(93) est consigné dans le récit de la part du comte se rapportant à Marie.

de la romancière : le choix n'est pas dû au hasard de nous livrer le moment de l'entrée au couvent de Marie après qu'elle ait raconté les raisons ayant motivé celle de Suzanne. Par le recours à une analogie entre les comportements des deux filles toutes les deux éprouvent l'emprise du fantastique<sup>6</sup> bien que Marie représente une antithèse bénéfique de l'expérience fâcheuse subie par la jeune servante<sup>7</sup>. Ce partage du surnaturel trouve sa correspondance dans le dénouement quand Marie doit faire face au fantôme de Theïx avant de faire dire l'oraison qui doit lui rendre le salut. L'expérience cumulée cherche sans doute à mettre en valeur la bonté de la narratrice, pour la rendre digne aux yeux de ce lecteur au deuxième degré qu'est son père.

Une telle maîtrise de la situation narratologique n'est-elle pas un moyen de se mesurer aux littérateurs de sa propre famille ? Cette facture vise à la présenter, elle aussi, comme une écrivaine digne de la reconnaissance car c'est elle qui, en fin de comptes, accomplit l'entreprise commandée par son souffrant interlocuteur :

Ma chère Marie, dites-leur [à votre père et à votre frère qui font des romans et des drames] de creuser cette situation-là, et, s'ils la peignent telle qu'elle existe, ce n'est plus le mari trompé que l'on plaindra... (191)

Ce paragraphe contient, nous semble-t-il, l'essence de l'œuvre bien qu'elle apparaisse biaisée par cette aura de foi que lui reprochait déjà lors de sa parution un(e) certain(e) F. M. dans ses notes de lecture publiées dans *Le Figaro*<sup>8</sup>.

La constatation précédente montre bien la présence de plusieurs *je* concomitants : *primo* celui des deux énonciateurs –Marie et le comte de Theïx- ; *secundo*, le *je* est loin d'être uniforme pour chacun d'eux: depuis leur état actuel ils évoquent celui d'autrefois, en suivent l'évolution en y apportant une valorisation très souvent morale par des expressions telles que « j'avais fait le sacrifice complet de ma vie » (237) ; « J'avais fait un pas de plus dans mon retour à la vie » (247), « Là fut mon véritable crime » (253). L'ambivalence entre personnage et narrateur justifie les morcellements de l'histoire ayant en vue de produire de l'intérêt romanesque ou de parfaire une

---

<sup>6</sup> « ... j'éprouvai une influence magnétique et me tournai du côté de Suzanne, qui devint pourpre d'émotion » (55)

<sup>7</sup> « C'était Suzanne, qui venait de trouver une *Dame blanche* pour faire le pendant de la *Dame noire* » (54)

<sup>8</sup> F. M. "Paris au jour le jour", *Le Figaro*, 6 février 1867. Article obtenu par la gentillesse de M. Claude Schopp.

image voulue. Ce dernier projet justifie le dédoublement du comte de Theïx quand, à la veille de sa mort, souligne la différence entre le repentir qui ronge la fin de sa vie et l'allégresse pendant son étape comme jeune hussard lorsqu'il était « un des plus jolis officiers » (109), ou encore quand il insiste sur la détresse actuelle, provoquée par lui-même alors qu'il a vendu de façon insouciante toute la fortune de ses ancêtres (226-227). De là que l'apparente successivité des faits et la causalité qui en découle ne restent en fait qu'une illusion produite par le remaniement de l'énonciatrice.

### L'ÉCRITURE EPISTOLAIRE

Le réajustement du portrait des protagonistes est influencé par les contraintes du discours épistolaire: la lettre apporte un dialogue différé semé de marques subjectives et de verbes de diction qui soulignent la familiarité de cette conversation en absence. Là encore la romancière a recours à plusieurs emboîtements: au sein de l'épître générique, des lettres sont échangées entre Marie et ses « protégés » -Suzanne ou le comte même- bien que le destinataire dernier reste Dumas, ce père absent dont Marie implore une certaine reconnaissance à en juger par les digressions d'amour filial<sup>9</sup> mais auquel elle se permet de donner certains conseils concernant son activité de romancier :

J'ai passé –déclare-t-elle-, tu l'as vu, rapidement sur tous les personnages secondaires qui viennent se mêler à notre triste drame ; mais laisse-moi te raconter Suzanne, à toi, qui es à la recherche des caractères » (47).

De ce point de vue il paraît tout à fait logique que l'intertexte littéraire utilisé comme *captatio benevolentiae* depuis le tout début fixe son regard sur une épistolière renommée, Madame de Sévigné, pour relever le côté affectif de sa correspondance d'autant plus séant que Marie est consciente d'écrire une sollicitation pour raviver l'amour chez son destinataire : « Pourvu que mes lettres se terminent en te disant : *Je t'aime* » (2). L'embrayage du réel et du fictionnel n'est pas surprenant si l'on tient compte, pour parler comme Jürgen Siess<sup>10</sup>, que la correspondance échangée dans le

---

<sup>9</sup> Cf. P. 8-9.

<sup>10</sup> Jürgen Siess, « L'interaction dans la lettre d'amour » in Jürgen Siess (éd.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 111.

premier domaine tient à faire agir le destinataire dans le sens poursuivi par l'épistolier, alors que celle appartenant au deuxième volet joue avec les représentations de l'imaginaire. Dans le cas de Marie Dumas la combinaison des deux n'est qu'un moyen pour accentuer la volonté d'être reconnue, voire acceptée par le destinataire.

Cet aspect autofictionnel où les notions de vérité, sincérité, fiction et réalité se brouillent constamment explique la présence d'éléments intertextuels proches à l'univers dumasien : ainsi l'anecdote rapportée où la petite Marie accompagnée d'une amie auraient enlevé deux Mousquetaires pour s'asseoir à leur place<sup>11</sup>, de même que l'allusion à ce médecin dont Dumas parle dans ses *Mémoires*<sup>12</sup> ou aux articles de Pier Angelo Fiorentino, collaborateur de l'écrivain. Dans le tout il s'agit de transmettre l'image d'un auteur réputé et estimé au-delà du cercle intime que représente son enfant, vu que la plupart de références et de valorisations sont attribuées à des personnages autres que Marie.

La narratrice fait appel aux intertextes afin d'y déceler des échos évoquant l'état d'esprit des personnages : Theïx se rapporte à Virgile pour décrire le calme du paysage à l'occasion d'une de ses promenades avec Raoul (106), il s'en tient au Faust lorsqu'il vient d'assener son coup fatal à Raoul (243), il se livre à la lecture de Bossuet quand il cherche à apaiser sa conscience au couvent (251). Parmi ces allusions Shakespeare - auteur dont se réclament bien de romantiques<sup>13</sup> - a la part gagnante puisqu'il apparaît aux moments clé de l'épisode vécu par Theïx, notamment sont à remarquer les allusions à Othello pour évoquer la jalousie révélée par Raoul à son confident, ou à Hamlet eu égard à la présence du fossoyeur qui terrorise le comte alors qu'elle laisse Georgine indifférente. De surcroît, l'allusion à des figures comme celles de Caïn ou du Juif maudit (302) appliquées au comte contribuent à fournir une portée mythique à cette évolution du personnage, susceptible, en conséquence, d'être prise en compte par une écriture renommée de l'ordre de Dumas... La littérature de fiction tout comme la religieuse sont loin d'être les seules sources intertextuelles utilisées par Marie

---

<sup>11</sup> D'après la chronologie établie par Christian Junot cet épisode aurait eu lieu en 1843, lorsque Marie habitait en compagnie de son père rue de la Chaussée d'Antin.

<sup>12</sup> Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, chapitre CXXXIV. Disponible dans <http://www.dumaspere.com/pages/bibliotheque/chapitre.php?lid=m3&cid=134> [Consulté le 22 avril 2013].

<sup>13</sup> Christian A. E. Jensen, *L'évolution du Romantisme*, Genève, Droz, 1959, p. 140.

Dumas : la peinture, sans doute à cause de sa formation dans ce domaine, la musique mais aussi la mythologie lui fournissent des repères servant à ancrer ses personnages dans cette fictionnalisation de l'expérience vécue de manière à constituer un canevas vraisemblable.

### L'INTERVENTION DU FANTASTIQUE

Ce terrain flou entre réalité et illusion devient une stratégie très valable, sinon nécessaire à en juger par les arguments de Tzvetan Todorov<sup>14</sup>, pour le glissement que l'écrivaine introduit dans le récit vers le fantastique. À ce propos la rencontre entre Marie et Suzanne constitue une première initiation de l'écrivaine à cet univers de l'extraordinaire : l'enchaînement de malheurs subis par la jeune fille –la mort des parents ainsi que de sa sœur, le passage par neuf couvents, le décès de sa première protectrice- est conçu comme un rituel purificateur avant d'avoir accès à la bonté de sa bienfaitrice Marie. L'allusion de la romancière comparant ce parcours à la progression brahmanique semble hors de portée vu l'ignorance de la jeune Suzanne à ce sujet. Il s'agirait donc d'un simple recours à l'hyperbole qui contribuerait à exalter le côté charitable de Marie. Or, malgré son caractère superstitieux qui la fait frémir lorsque le buis de M. Theix tombe par terre, malgré avoir été présentée comme une nature affolée, « étrange » (57), « singulière » (61) précise le texte, malgré que son esprit s'avoue croyant aux fées (57), aux anges –sans que ceux-ci aient de nuance sacrée puisqu'elle avoue avoir «abandonné [s]a religion » (57)-, aucun motif réel ne justifie l'émotion magnétique que sa présence soulève chez Marie. Même la folie que la romancière pose en guise d'argument est démentie par la note que le Père B... fait parvenir à Marie en excluant la possibilité d'une telle explication.

Mais sans doute l'événement incroyable a lieu dans l'intrigue autour du comte. Tout concourt à prédisposer ce personnage à l'influence du merveilleux ; le tangible est ainsi fracturé par l'irruption de phénomènes irrationnels de manière à établir un contraste. Que ce soit en ce qui concerne ses origines dont la gloire de ses aïeux est précisément issue de leur victoire contre le dragon (96) ou pendant sa visite à Raoul qui n'hésite pas à lui raconter « une histoire des miracles qui ont été opérés dans le

---

<sup>14</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 87.



Berry »<sup>15</sup> (154), le caractère de Theïx se trouve dominé par l'influence des légendes. D'ailleurs, il avoue y être sensible (157). Cette persistance des mœurs ancestrales acquiert son droit de cité dans l'intervention du hasard : d'après le texte, c'est celui-là qui intervient pour donner à Theïx comme capitaine Raoul de Nérondes, c'est encore la fatalité à laquelle il attribue la réapparition du baron dans l'existence de l'officier. Même à la fin de ses jours, Marie s'en tient à l'adversité pour expliquer une fois de plus, la détresse morale du comte, privé du salut par l'absence du Père Fulgence (90). L'établissement d'un tel cadre vise à l'association du lecteur en vue de le porter à accepter les étranges situations qui reproduisent bien de thèmes fantastiques.

Plutôt enclin à suggérer qu'à décrire, le fantastique privilégie certains milieux. Par ce biais le cimetière, décor funeste très prisé dans la tradition du romantisme noir, espace « né de la mort, et qui donne la mort », expression que nous devons à Louis Vax<sup>16</sup>, prend dans le roman la place d'un parc adjoint à la maison de Nérondes. Ce lieu est depuis sa découverte associé à Georgine par un lien d'autant plus solide qu'elle y puise sa source d'inspiration en peinture et qu'elle rend une composition fantaisiste imaginant par ce moyen la tombe de son mari. La présence du fossoyeur et de la tombe ouverte peu avant le départ de Theïx pour se rendre au chevet de son père mourant, donc peu avant le déclenchement de sa tragédie, laissent planer une ombre éloquente sur le duel qui a pour but de décider le sort entre les deux hommes. La romancière note avec insistance le contraste entre la crainte de l'amant, paradoxe manifeste vu sa réputation comme officier, et l'assurance de Georgine, très indifférente aux éléments touchant la mort. Par la suite un parallélisme se dresse entre le premier destinataire de la tombe, ce père Blanchon qui, sur le point d'être mis en bière, revient à la vie et le destinataire auquel elle est enfin consacrée, Raoul de Nérondes qui, en conséquence contamine la destinée de ce défunt dans la pensée de Theïx. Ce fait explique sa réapparition sous la forme de spectre après la dernière nuit passée au Poinsonnet.

---

<sup>15</sup> Cette région semble être encline aux récits légendaires à en croire ce que décrit dans ses ouvrages une contemporaine attitrée comme George Sand.

<sup>16</sup> Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige/PUF, 1965, p. 66.

La maison hantée joue aussi son rôle lors du deuxième séjour de Theïx au Poinsonnet, endroit qui subit une transformation radicale: de « charmante retraite » (267) ayant autrefois abrité les ébats des amoureux, elle devient le siège où l'étrange brouille l'esprit de Theïx au point de le décider à mettre fin à son aventure. La cumulation des éléments concourt à recréer une atmosphère dominée par des motifs de l'indicible : la noirceur, l'obscurité de la nuit, la proximité de la forêt, les gémissements du vent déclenchent l'épouvante du voyageur, son reflet sur la glace le hante, il subit un enfermement imaginaire dans la chambre pour qu'enfin son esprit inquiet devine des apparitions fantomatiques. Le récit souligne ces thèmes par un mode d'écriture favorisant les énumérations<sup>17</sup> parfois gradations, ayant recours à l'analogie, à la répétition, schèmes habituels du genre<sup>18</sup>. Or, se confronter à ces êtres irréels suppose souvent « regarder une vérité ensevelie »<sup>19</sup>, mais puisque la conscience fantastique ne conçoit pas de distance entre le monde réel et ce monde figuré qui s'écarte des normes, le lecteur n'est point étonné qu'une causalité de l'ordre de l'étrange remplace une justification ancrée dans le réel et il est donc prêt à approuver dès lors la prise de décision du comte orientée à un renversement de son existence.

Dans ce brouillage progressif des frontières entre la vie et la mort, il revient au personnage central de devenir une nouvelle expression du mort-vivant bien que sous un plan figuré. En effet, la négation de son être s'incarne de plain pied chez l'enfant que Theïx conçoit avec Georgine. Par le nom qui lui est donné cet être traduit un lien indéniable entre la vie et la mort. Il lui revient d'être appelé André de Nérondes, où le prénom porte la trace de celui du comte alors que le nom correspond au défunt Raoul. Ce début d'anéantissement atteint son degré ultime après avoir reçu la grâce qui l'épargne à l'exécution à la fois qu'elle le voue à une épuration par le repentir. Une telle pénitence, ne rend-elle pas la vie un ersatz de la mort tant souhaitée par Theïx? Ses pénuries économiques le conduisant à résumer son existence par les termes suivants « Hélas ! ma manière de vivre [...] c'était de n'avoir plus de quoi vivre » (304)

---

<sup>17</sup> « En ce moment, l'être invisible, le fantôme, le spectre, le démon, que sais-je, frappa le dossier même ... » (278).

<sup>18</sup> Louis Vax, *op. cit.*, p. 82-83.

<sup>19</sup> Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 2003, p. 26.

restent un moyen pour mettre l'accent sur la correspondance entre ces deux termes du binôme de contraires<sup>20</sup>.

Le thème du mort qui revient nous conduit à envisager la présence d'êtres qui peuplent le genre fantastique. Force est de constater l'importance d'une des variantes parmi ceux qui continuent à mener une vie intermédiaire à cheval de la vie et de la mort : le vampire. Dans *Au lit de mort* ce motif, entrelacé avec celui de la *femme fatale*, articule le canevas du roman. Marie Dumas reproduit les caractéristiques essentielles du mythe -nous suivons Steinmetz-<sup>21</sup>, à savoir, le déroulement d'une relation amoureuse, l'érotisme qui s'ensuit de l'accomplissement d'une union condamnée aux yeux de la morale, l'emprise tyrannique que le vampire exerce sur l'autre et qui bénéficie très souvent d'un état léthargique ou hypnotique chez la victime. Ces plusieurs axes configurent l'évolution du personnage féminin constitué par Georgine. Sa première apparition suffit à mettre en évidence l'ambiguïté qui la caractérise : cet être fragile, sans un charme particulier telle que l'épouse est décrite par son mari Raoul fait pourtant preuve d'un regard mystérieux, qui saisit le comte dès la première rencontre et qui le mène à remarquer sa bouche, aspect dont le retentissement aura d'importantes suites fixées par le narrateur lors de ses prochains entretiens. Source de sensualité, cette partie corporelle, de même que le goût de Georgine pour les « chairs saignantes » (166) ne manque pas d'annoncer en guise de mise en abîme son aspect prédateur : le baiser devient bientôt morsure. Par cette association qui répond à l'ordre de l'indicible, le lecteur est capable de deviner que le comte a été contaminé par les forces du mal et qu'il est alors prêt à vendre son âme au démon.

Or, puisque le fantastique ne se fonde pas uniquement sur des thèmes. Malgré les nombreux indices tenant à associer le narrataire à l'intrigue, ce genre cherche à maintenir le plus possible l'incertitude du récepteur. Puisque que l'effroyable est à suggérer, le récit apparaît semé d'une adjectivation dont le but est de rendre

---

<sup>20</sup> Font aussi partie de ce recours la grossesse de Georgine qui fait pendant à l'agonie et le décès du père de l'amant.

<sup>21</sup> Jean-Luc Steinmetz, op. cit., p. 26.

perceptible le mystère : ainsi sont nombreux des termes tels que *étrange, singulier*<sup>22</sup>. Dans ce sens le recours de l'hyperbole abonde : à titre d'exemple, le calvaire des dernières heures du comte est non seulement moral mais il se voit accentué par ce périple incroyable à travers les différentes institutions avant de rentrer à son point de départ.

Il appert aussi que chez Marie Dumas le déroulement du fantastique soit articulé sur les étapes propres à cette écriture, parmi lesquelles Jean-Luc Steinmetz en distingue quatre<sup>23</sup> : l'*apparition* qui va de soi lorsque la baronne de Nérondes exerce sa séduction vampirique, la *possession* qu'elle réussit à exercer sur son amant au point de lui exiger de faire le serment de ne jamais épouser quelqu'un d'autre. La *destruction*, aspect manifeste pour ce qui est la santé et le salut du comte de Theïx et la *métamorphose*, étape remarquable aussi lorsqu'on compare le début et la fin du protagoniste.

Bref, en vue de modeler un profil puissant chez la protagoniste, capable de faire face aux forces de l'ineffable et par là, d'absoudre ceux qui en ont été souillés, l'auteure associe une histoire fantastique à sa propre expérience à la fois qu'elle tente de maintenir sa sincérité, car tel est le but de l'autofiction.

---

<sup>22</sup> « Singulière situation morale » (166), « Ce qu'il y a d'étrange » (167), « Son visage avait une expression étrange » (183), « Étrange chose ! » (186), « quel ascendant terrible » pour ne citer que quelques cas.

<sup>23</sup> Jean-Luc Steinmetz, op. cit., p. 31.